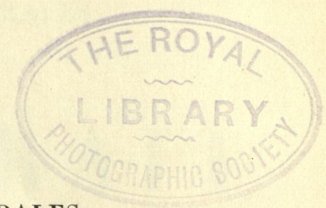


CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

LE PORTRAIT

EN PHOTOGRAPHIE.

PARIS. — IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS,
26171 Quai des Grands-Augustins, 55.

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA PHOTOGRAPHIE.
(CONFÉRENCES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE.)

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

LE PORTRAIT

EN PHOTOGRAPHIE,

PAR

FRÉDÉRIC DILLAYE.



PARIS,
GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,
Quai des Grands-Augustins, 55.

1899

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

LE PORTRAIT

EN PHOTOGRAPHIE.

MESDAMES, MESSIEURS,

Le tableau des conférences qui sont faites ici chaque lundi mentionne, pour ce soir, ces simples mots : LE PORTRAIT. Titre très restreint, donné à un sujet très vaste, quand bien même on négligerait, ce que je négligerai d'ailleurs, le portrait de caractère, c'est-à-dire la figure d'expression et l'étude des passions. Prétendre épuiser un tel sujet, dans le court espace d'une conférence, serait, de ma part, tout au moins naïf. Cette prétention vous prouverait, en effet, de prime coup, la parfaite inconscience qu'aurait votre conférencier de la matière qu'il se trouve obligé de traiter. Vous admettrez bien, n'est-ce pas? que je répugne à me décerner à moi-même ce brevet d'inconscience ; aussi, je tiens à vous déclarer, tout d'abord, que je n'envisagerai, ce soir, que certaines considérations générales sur le portrait proprement dit. Cependant, par le choix de ces considérations, par leur groupement et par leur succession, j'espère vous fournir un ensemble de grandes lignes et un faisceau d'éléments de critique suffisants pour former l'enseignement d'un bon travail immédiat et duquel vous pourrez déduire vous-mêmes, sinon toutes les considérations particulières sur le portrait, du moins beaucoup de ces considérations particulières.

Le portrait, au sens propre du mot, est l'image d'une per-



sonne exécutée avec l'un quelconque des arts graphiques. La *photographie* étant essentiellement, en somme, un des arts *graphiques,* peut donc nous donner l'image d'une personne. Mais cette personne, quelle qu'elle soit, vit, se meut et stationne dans l'air. Comme n'importe quel objet de la nature, elle subit donc tous les effets de perspective, d'ombre, de lumière et d'enveloppement que procure l'atmosphère et qui se traduisent, à nos yeux, par ce sentiment stéréoscopique qu'on nomme le *relief.*

Il s'ensuit que la première condition, la condition viable de l'image d'une personne, sera une condition de relief. Le portrait doit, sur la surface plane du tableau, *tourner* et se détacher nettement du fond. Plus il s'en détachera, plus la représentation atteindra, d'ores et déjà, à un degré de supériorité matérielle.

Or, le portrait se détache du fond surtout par l'art du clair obscur, art provenant de la distribution, juste et naturelle, des ombres et des lumières. Il y a donc lieu d'étudier très soigneusement, dans le portrait, la question de l'éclairage.

D'autre part, le portrait devant être l'image d'une personne, c'est-à-dire d'une forme ayant vie, l'image ne saurait être bonne si elle n'exprime pas la vie.

Par personne, on entend l'être humain qui connaît, désire, agit; l'être humain qui regarde, pense et sent. Nous nous trouvons donc en présence de la forme de la nature réunissant, en elle seule, toutes les vies du globe qu'elle habite. Mais toutes ces vies, quelles qu'elles soient : vie physique, vie morale, vie intellectuelle, vie animale, etc., etc., ne sauraient être traduites par l'artiste, donc par le photographe, si elles ne résidaient pas dans un extérieur perceptible.

Les différentes vies dont l'homme demeure en possession ont, à bien considérer, leur siège d'expression dans toutes les parties de son corps; mais elles n'ont nulle part de siège aussi intense que dans le visage, où toutes les vies d'ailleurs se trouvent réunies. N'est-ce pas, en effet, d'une vérité courante, Mesdames et Messieurs, de dire que le front jusqu'aux sourcils est le miroir de l'âme; que le nez, les joues et la

bouche sont le miroir de la vie morale et sensible; que la bouche, encore, et le menton sont le miroir de la vie animale; alors que, brochant sur le tout, l'œil demeure le centre et le sommaire de ces trois existences? Donc l'œil, à lui seul, suffirait déjà à donner de la vie au portrait. En conséquence, l'œil doit attirer l'artiste, aussi bien que la bouche cependant qui, comme nous venons de le voir, participe simultanément à la vie morale et sensible ainsi qu'à la vie animale.

Je ne saurais même assez appeler votre attention sur cet organe, trop souvent abandonné pour l'unique considération de l'œil. Abandonné bien à tort vraiment. Si Léonard de Vinci avait négligé la bouche de la Mona Lisa, il n'aurait pas donné au monde des Beaux-Arts cette merveilleuse Joconde qui se dresse en énigme devant l'impuissance des copistes. Le maître peintre, doublé d'un maître observateur de premier ordre, savait trop bien que le jeu et les mouvements de la bouche constituent, à eux seuls, si je puis ainsi parler, le *geste* détaillé et volontaire du visage.

Cela reste si vrai, Mesdames et Messieurs, que s'il a été permis, à un policier illustre, de dire qu'avec deux lignes de l'écriture d'un homme on pouvait se charger de faire pendre cet homme, il est permis à un physiologiste d'affirmer qu'on peut rétablir toute la physionomie d'un individu par le seul examen de la partie de son visage comprise entre le nez et le menton, partie dans laquelle se trouve la bouche.

En effet, nous arrivons à maîtriser notre regard, alors que l'homme le plus maître de soi ne parvient jamais à maîtriser complètement les mouvements de sa bouche.... Est-ce pour dissimuler cette accusatrice gênante que les hommes laissent pousser leur moustache et leur barbe? Je livre l'insinuation à l'appréciation des dames....

En attendant leurs conclusions, il résulte de ce bref exposé que nous devons avant tout chercher à bien mettre en valeur la personne dont nous avons l'image à reproduire. Or, pour une bonne mise en valeur, il faut :

1° Bien voir;

2° Se placer pour voir au mieux du possible;

3° Éclairer son modèle de façon à faire saillir clairement

toutes ses parties constituantes, donc, sa ressemblance et la meilleure expression de vie.

Dans la Photographie, Mesdames et Messieurs, l'œil qui saisit l'objet à représenter est l'objectif. Quel sera donc, en l'espèce, le meilleur objectif à employer?

Je ne peux véritablement pas, ce soir, m'étendre sur des questions de technique pure. Je prie, en conséquence, les personnes qui ont suivi, l'an dernier, le cours de paysage que j'ai professé ici même de vouloir bien se rappeler les questions de ce genre que j'y ai traitées ([1]). Quant aux personnes qui n'ont pas pu suivre ce cours, j'espère qu'elles voudront bien considérer les propositions que j'énoncerai comme vérités ayant été antérieurement démontrées.

Tout d'abord, et quel que soit le type d'objectif ayant arrêté notre choix, sa distance focale principale devra être *au moins* égale à la diagonale de la plaque qu'il doit couvrir. Soit 111^{mm} pour la plaque $6,5 \times 9$; 150^{mm} pour 9×12; 222^{mm} pour 13×18; 300^{mm} pour 18×24, ... et ainsi de suite. De plus, il devra nous permettre de travailler à toute ouverture; cette ouverture relative utile étant aussi grande que possible et d'un diamètre aussi voisin que possible encore de celui des lentilles, puisqu'il est reconnu que plus l'ouverture sera grande plus nous emploierons de rayons marginaux et que les rayons marginaux contribuent à procurer du relief à l'image.

Toutefois, le diamètre de la grande ouverture restera toujours inférieur à l'écartement des yeux humains, soit 65^{mm}. S'il en était autrement, l'image subirait une déformation spéciale, les rayons marginaux embrassant, alors, des parties du sujet que l'œil du spectateur ne saurait voir en même temps.

De cette considération, il découle que nous devons employer des objectifs symétriques à portraits ou des anastigmats à grande ouverture. L'amateur photographe fera bien même donner la préférence à ces derniers, leur emploi étant beaucoup plus étendu que celui des objectifs spéciaux à portraits, et leur luminosité tout aussi grande avec des dia-

---

([1]) Voir *Préceptes et pratique d'art en Photographie* : LE PAYSAGE. In-8 illustré, Paris, Gauthier-Villars.

mètres de lentilles plus petits pour une même distance focale principale, ce qui nous permet de rester toujours en deçà de l'écartement des yeux humains. Quant aux objectifs plus spéciaux et très bons pour les paysages : aplanats, rectilinéaires, antiplanats, etc., ils peuvent évidemment servir pour le portrait, mais ils demeurent, pour ce travail, notablement inférieurs aux autres, attendu qu'ils donnent, par eux-mêmes, beaucoup moins de relief à l'image. Nous ne devons donc plus attendre ce relief que de l'éclairage seul.

Autrefois, on employait des objectifs d'un foyer très supérieur à la diagonale de la plaque à couvrir. Ce foyer allait même jusqu'à mesurer trois fois cette diagonale. Je ne crois pas à la nécessité de cette grande distance focale, si, comme je l'ai dit pour le paysage, nous nous imposons, au point de vue d'une bonne perspective, de ne jamais opérer qu'à une distance du sujet égale à *trois fois au moins* la hauteur de ce sujet. S'il vous est défendu de raccourcir cette distance, il vous est permis de l'allonger, quitte, lorsque l'image vous paraît trop petite, à l'agrandir ultérieurement. Cet allongement toutefois ne saurait dépasser certaines limites, car vous arriveriez à un aplatissement de l'image par cette raison que le centre seul de l'objectif travaillerait sans nous donner le bénéfice des rayons marginaux.

Nous voici donc en mesure de bien voir, de par notre objectif et de par son point de station. Comment devons-nous nous y prendre, maintenant, pour voir au mieux du possible ?

Vous savez, Mesdames et Messieurs, qu'une grande partie de l'ordonnance d'un tableau dépend de la place qu'occupe l'horizon sur ce tableau, c'est-à-dire pour nous de la place où se trouve la trace du plan horizontal déterminé par l'axe principal de l'objectif.

Où doit être, dans un portrait, la place de l'horizon ?

J'ai parcouru, à peu près, tous les petits manuels du parfait photographe portraitiste. Comme tous les ouvrages de ce genre ils répètent les uns les autres leur parfaite insignifiance. Sur cette question d'horizon ils demeurent muets,... évidemment parce que le manuel type était muet lui-même. Un dernier

venu, cependant, se risque à nous dire qu'il faut placer l'horizon à la hauteur des sourcils. Pourquoi? L'auteur se garde bien de le dire. Il me paraît probable qu'il s'est simplement fondé sur ce que l'horizon doit passer par l'œil du dessinateur. Or dans le cas spécial du portrait, si l'horizon doit toujours passer par l'œil du dessinateur, il ne semble pas nécessaire qu'il doive immuablement passer aussi par l'œil du portraicturé.

Qu'ils travaillent debout ou assis, les peintres, pour faire un portrait, ont toujours placé leur modèle sur une estrade, descendant ainsi forcément l'horizon au-dessous de l'œil dudit modèle. En agissant ainsi, ils se conforment, sciemment ou inconsciemment, à la logique des choses, exigeant, dans le portrait, la meilleure mise en valeur des constituantes de la tête humaine. Or en plaçant l'horizon à la hauteur des sourcils nous méconnaissons la logique des choses. Qui dit sourcil dit sommet de l'arcade sourcilière; qui dit arcade dit ouverture en forme d'arc et même, implicitement, ouverture en forme d'arc dans un plan vertical ou à peu près vertical. Il ressort donc que pour obtenir perspectivement tout le développement de cet arc, nous devons placer notre horizon au moins sur la corde qui sous-tend cet arc et non le mettre tangent au sommet de cet arc, ce qui amène fatalement à un surbaissement de l'arc, alors que mieux vaudrait le surélever, aussi bien pour la vérité que pour la beauté.

Ce simple aperçu suffit, ce me semble, à vous montrer toute l'inanité de la méthode. Maintenant que vous connaissez cette inanité, si je demandais à chacun de vous : où doit-on placer l'horizon? Je parierais cent contre un que le résultat de ce plébiscite me dirait : au centre. Peut-être auriez-vous raison. Dans un paysage, le centre demeure le point faible par excellence; dans le portrait il devient, au contraire, le point fort par excellence, puisque l'œil du spectateur doit être attiré et retenu avant tout par le portrait au détriment même des accessoires. Mais par quel centre devrait-il passer cet horizon? Car, pour le moins, nous possédons deux centres : le centre du tableau; le centre du sujet. Examinons ensemble la question en détail. Nous arriverons ainsi, je l'espère, à nous mettre d'accord.

Envisageons tout d'abord le portrait dans sa plus simple expression : le buste.

Considérées sous le point de vue de leur étendue relative, les parties du corps humain observent entre elles, vous ne l'ignorez pas, certains rapports qui constituent leurs proportions. L'harmonie et la régularité de ces proportions déterminent la beauté de l'homme. De là, l'établissement de certains canons, c'est-à-dire de certaines règles qui, sans être d'une vérité mathématique absolue, établissent des limites plus ou moins approchées servant de guide au dessinateur. A l'heure actuelle, le canon le plus couramment admis pour le corps humain divise ce corps en trente parties égales dont l'unité est la hauteur du nez.

La partie supérieure du corps, que l'on nomme buste, s'étend du dessous des pectoraux au sommet de la tête. Or, notre canon compte, du sommet de la tête à la racine des cheveux, là où la face commence, une partie; de la racine des cheveux à la ligne des yeux, une partie; de la ligne des yeux au bas du nez, une partie; du bas du nez au bas du menton, là où finit la face, une partie; du bas du menton à la fossette entre les clavicules, une partie; de la fossette claviculaire jusqu'au dessous des pectoraux, trois parties : ce qui, au total, nous donne huit parties pour le buste. Donc le centre du sujet se trouvera à l'extrémité inférieure de la quatrième partie en comptant du sommet de la tête, soit *au bas du menton*.

Si maintenant nous admettons, et nous pouvons l'admettre, que l'extrémité inférieure des pectoraux repose sur la bordure inférieure du tableau, nous ne saurions admettre, réciproquement, que le sommet de la tête touche à la bordure supérieure de ce même tableau. Le sujet manquerait d'air et nous donnerait une sensation d'étouffement, d'écrasement. En considérant les portraits exécutés par les maîtres, nous voyons qu'il existe toujours un certain espace entre le sommet de la tête et la bordure supérieure du tableau. Cet espace excède rarement deux parties de notre canon; rarement aussi il demeure inférieur à une partie. Faisons large mesure et prenons délibérément deux parties : ce qui nous

donne, au total dix parties pour le tableau. Donc, dans ce cas, le centre du tableau se trouvera à l'extrémité inférieure de la cinquième partie en comptant de la bordure supérieure, soit *au bas du nez* du sujet.

Ainsi, quelle que soit la façon dont nous prenions le centre, l'horizon se trouve nettement en dessous de la ligne des sourcils, ce qui le met dans une place plus conforme au raisonnement. Lorsque, dans l'appareil employé, la planchette portant l'objectif est fixe, nous aurons forcément l'horizon au centre du tableau, l'appareil étant assujetti, bien entendu, dans un aplomb rigoureux. Nous devrons donc le mettre en station au-dessus du sol, de manière que le centre de la plaque coïncide avec la base du nez. Mais, lorsque, dans l'appareil employé, la planchette portant l'objectif est mobile dans le plan vertical et dans le plan horizontal — *ce qui doit forcément exister pour tout appareil destiné à faire de l'art* — nous devenons maîtres de décentrer l'objectif, donc de placer notre horizon où bon nous semble. Nous ne serons limités que par la course de la planchette et la façon dont l'objectif, décentré, couvre la plaque. Il nous sera loisible, ainsi, d'adopter une des positions extrêmes que nous venons de trouver ou l'une quelconque des positions intermédiaires.

Examinons s'il ne serait pas préférable, en effet, de choisir une de ces positions intermédiaires.

J'ai dit ici même ([1]), et je le répète, que tout bon motif d'art doit se prêter à une analyse diagrammétrique simple, ne présentant que quelques lignes caractéristiques. La tête humaine s'offre certainement comme un motif d'art. Quelles sont donc les lignes caractéristiques simples qui nous permettent de l'analyser?

Au point de vue de l'ensemble, point de vue architectural, si je puis dire, deux formes suffisent : le contour déterminant le front et la ligne dessinant la mâchoire. Le contour du front se trouve dans un plan approximativement vertical

---

([1]) Voir *Pinciptes et pratique d'art en Photographie :* LE PAYSAGE. 1 vol. in-8°. Paris, Gauthier-Villars.

et ne subirait qu'une déformation apparente négligeable par un déplacement de l'horizon dans les limites indiquées. La ligne de la mâchoire, au contraire, se trouve dans un plan oblique et serait très déformée si l'horizon ne se trouvait pas, à peu près, en son centre.

Au point de vue du détail, deux lignes sont la clef de tout le caractère humain. A telles enseignes même qu'on peut affirmer que la ressemblance d'un portrait dépend d'elles. Ces deux lignes sont : la ligne que la paupière supérieure décrit sur la prunelle et la ligne dessinant la fente de la bouche. Puisque la ressemblance dépend d'elles, il devient primordial de les montrer dans toute la pureté de leur dessin.

La ligne de la paupière est une arcade, que l'on peut considérer aussi comme étant approximativement dans le plan vertical; elle se trouvera donc bien, ainsi que l'arcade sourcilière, d'un horizon placé au-dessous de la corde sous-tendant son arc.

Au repos, la bouche est normalement droite; ses coins se relèvent dans le rire et s'abaissent dans le pleurer.

Pour un sujet normal, nous aurons la bouche telle qu'elle doit être au repos en plaçant franchement l'horizon à la séparation des lèvres, ce qui est très approximativement aussi le centre de la ligne des mâchoires.

Donc, Mesdames et Messieurs, pour voir au mieux du possible, il nous faudra placer notre horizon entre la base du nez et la base du menton, plus particulièrement sur la ligne de la bouche. N'avais-je pas bien raison, au début, d'appeler toute votre attention sur cet organe dont toute une conférence ne suffirait pas à expliquer l'importance qu'il garde dans le portrait?

Mais ce placement de l'horizon doit être obtenu toujours et quand même, je le répète, en tenant l'appareil rigoureusement d'aplomb, soit que l'on décentre son objectif, soit que l'on modifie son degré d'élévation au-dessus du sol. Je suis presque honteux, vraiment, d'insister sur cette nécessité absolue de l'aplomb à donner à l'appareil photographique, tellement cette nécessité tombe sous le sens, sous le simple

bon sens même, quand on a le souci de ne pas fausser la perspective. Malheureusement ces illustres petits manuels, nous préconisant l'horizon à la ligne des sourcils, ne manquent pas de nous dire qu'il faut toujours incliner légèrement la chambre noire.

Dans la photographie d'une rue, par exemple, vous savez à quoi nous mène cette inclinaison. Il en va de même dans le portrait. Considérons les deux plans verticaux tangents à la tête. En inclinant l'appareil au-dessus de l'horizon, ces plans convergeront vers le haut et la tête prendra la forme de cette superbe poire dont les caricaturistes de 1840 chargeaient les épaules du roi Louis-Philippe. En inclinant l'appareil au-dessous de l'horizon, ces plans convergeront vers le bas et la tête prendra la forme d'une toupie.

En conséquence, pour que le portrait soit d'aplomb, il faut que la chambre noire soit elle-même d'aplomb, mais il faut aussi et encore que le modèle soit lui-même d'aplomb, que sa tête ne glisse pas sur des épaules dont le mouvement, plus ou moins accentué, ne saurait laisser voir, dans un portrait-buste, sa déterminante ou son appui.

En l'espèce, l'inclinaison de la ligne des épaules ne doit pas être autre que l'inclinaison apparente d'une ligne horizontale perspectivement montante. Autrement nous aurions la sensation d'une tête qui glisse sur un plan incliné, ou celle d'un ballon captif retenu au sol par de fortes cordes, qui seraient ici les muscles sterno-mastoïdiens vigoureusement mis en saillie par un effort non visible dans le champ du tableau.

De ce que je viens de dire pour le placement de l'horizon dans le portrait-buste, vous pouvez facilement en déduire le placement de l'horizon dans un portrait en trois quarts hauteur ou dans un portrait en pied. J'abandonne cette déduction à votre sagacité pour passer immédiatement à la question de l'éclairage qui achève le relief de l'image, déjà accusé par l'emploi d'un objectif bien choisi, complète la ressemblance du portrait, fait saillir toutes ses parties constituantes, contribue à lui communiquer l'expression de la vie.

De toutes les créatures vivant sur le globe, l'homme seul possède l'attitude verticale. D'aucuns ont voulu y voir la

volonté du Créateur de mettre l'homme sous une lumière dominante verticale. Cette opinion vous semble certainement, comme à moi, beaucoup plus spéculative que pratique. Un chêne, par exemple, se tient lui aussi dans l'attitude verticale et nous savons que ce n'est pas la lumière en dominante verticale qui l'éclaire au mieux.

Au demeurant, si la nature, dans sa part la plus large possible, se prête à la lumière universelle, à la *lumière ouverte,* la toute petite parcelle de nature qu'est le portrait proprement dit, donc la tête de l'homme et son buste, demandera une lumière choisie pour être mise et vue dans la situation la plus favorable, une lumière plus étroite, une *lumière serrée,* en un mot, qui, de plus, dominera nettement, sous une certaine incidence.

Quelle doit être cette incidence dominante?

Nous la déterminerons aisément en examinant les grandes incidentes possibles.

La lumière tombant des cieux, dont je viens de parler, communique à la figure humaine, on ne peut le nier, certains effets de beauté très caractéristiques. Les frontaux s'y modèlent avec une netteté remarquable. Les yeux prennent un éclat tout particulier, sous l'arcade sourcilière fortement ombrée. Les pommettes s'accentuent. Une belle ligne de lumière dessine le nez, soutenue par l'ombre portée de la pomme du nez, ombre dans laquelle la tonalité sombre des fosses nasales s'adoucit en se perdant.

Imbues, par atavisme sans doute, de cette esthétique des premiers âges, les fiancées romaines se montraient toujours, pour la première fois, à leur fiancé, dans la rotonde du Panthéon où le jour ne pénètre que par une ouverture unique pratiquée, avec une hardiesse inconcevable, au centre de la voûte. Il faut dire aussi que toutes les caractéristiques mises en relief par la dominante du haut sont justement les caractéristiques de la beauté romaine. Nous n'avons pas que des beautés romaines à portraire. C'est vraisemblablement ces beautés-là que nous avons le moins dans notre pays. Au reste, à côté des qualités ci-dessus énumérées, de grands défauts se présentent. La lèvre supérieure perd son anima-

tion et nous avons vu de quelle importance est la bouche. Le menton s'empâte; la ligne de la mâchoire se perd dans l'obscurité de l'enfoncement du cou et nous avons vu de quelle importance est la ligne de la mâchoire.

Le mieux que nous cherchons, en tant qu'éclairage, n'est donc point dans la lumière verticale dominante.

Ce mieux est-il dans la dominante inverse?

Non certes.

Ce serait tout d'abord un renversement complet de toutes nos habitudes de voir. La lumière venant d'en bas ne peut être qu'une lumière de reflet ou une lumière factice de rampe de théâtre, lumière accidentelle dans les deux cas. Au théâtre même on en sait l'effet si désastreux que les comédiens sont obligés de se maquiller d'une certaine façon pour le combattre, sinon le détruire tout à fait.

L'incidente dominante horizontale n'est pas aussi néfaste. Elle ne vaut guère mieux cependant. Dès qu'elle reste en horizontalité absolue, elle détruit presque les ombres normalement produites et par notre attitude verticale et par l'éclairage naturel tombant du ciel. Les traits semblent déformés. La bouche et les yeux perdent l'importance qu'ils doivent avoir : ceux-ci par un manque de brillant; celle-là par un éclairage trop égal des deux lèvres et la disparition des ombres caractéristiques formées à la commissure ou au-dessus du menton.

Si, quittant l'horizontale absolue, nous nous rapprochons de la verticale, nous verrons peu à peu ces défauts diminuer. Il arrivera même un moment où ils disparaîtront complètement pour ne plus faire place qu'à ceux de la lumière d'en haut.

Mais entre ces deux extrêmes : horizontalité et verticalité, nous trouverons une situation où la lumière de côté, venant atténuer les ombres brutales de la lumière d'en haut, lui enlèvera, pour ainsi dire, tous ses défauts. Cette situation est juste à égale distance de l'horizontalité et de la verticalité parfaite, par conséquent sur la bissectrice d'un angle de 90°.

Il faut donc en conclure, ce qui reste d'ailleurs admis par tous les grands maîtres, que la lumière la plus propice à

mettre en relief la beauté de la figure humaine est une lumière serrée tombant suivant une incidence dominante de 45°.

Par contre coup nous en arrivons tout d'abord à cette conclusion corollaire : le portrait *en plein air* ne saurait être exécuté dans de bonnes conditions.

Ceci ne signifie point, je vous prie expressément de le remarquer, qu'on ne puisse faire un excellent portrait *au dehors*. Je vous démontrerai, au contraire, tout à l'heure, que l'on peut effectuer un très bon travail dans ces conditions, aussi bon même qu'à l'atelier, mais ma démonstration vous prouvera combien il est inexact de donner à un tel portrait le qualificatif de plein air.

Le milieu nous permettant le mieux de réaliser l'éclairage normal indiqué est un endroit fermé, de construction spéciale. On le nomme l'*atelier*. Il n'est pas besoin de lui donner des dimensions exagérées, surtout avec les objectifs de distances focales mesurant seulement, comme je vous l'ai dit, la diagonale de la plaque employée. Une salle de 8^m de long, sur 4^m de large et sur 4^m de haut, suffira amplement.

Pour déterminer, dans un semblable parallélépipède, l'ouverture nécessaire et suffisante à octroyer à la lumière, on commencera d'abord par en tracer la diagonale sur la largeur. Comme il reste préférable que cette ouverture ne parte pas du sol, afin d'éliminer les rayons obliques venant du bas, nous élèverons, à cet endroit, un mur plein de $0^m,80$ à $1^m,20$. Du sommet de ce mur nous mènerons une perpendiculaire à notre diagonale. L'endroit où elle percera le plafond sera le point d'où partira l'ouverture.

La largeur à laisser à cette ouverture sera suffisante, pour tous les besoins de l'artiste, si elle mesure 5^m sur sa longueur. En la plaçant au centre de la paroi nous réserverons ainsi de chaque côté de l'ouverture $1^m,50$ de partie pleine. Ce qui nous permettra de faire poser nos modèles indistinctement à droite ou à gauche de l'ouverture. Avantage précieux : la symétrie parfaite restant un vain mot dans la nature et certains visages se présentant beaucoup mieux à droite qu'à gauche ou *vice versa*.

L'ouverture recevra un vitrail formé de verres *absolument blancs*. J'appuie sur ces derniers mots. Si le verre bleu semble donner de la douceur au modèle, il donne du heurté à l'image parce que nos plaques, les ordinaires surtout, sont plus sensibles aux radiations bleues qu'aux radiations blanches. Au temps du collodion humide on cherchait, par le fait même de cette sensibilité, à diminuer la durée du temps de pose en employant le verre bleu ou violet. Aujourd'hui, avec la rapidité du gélatinobromure, c'est inutile et même pernicieux.

Il sera bon que ce verre blanc soit strié, au moins dans la partie du toit, pour mieux diffuser la lumière. En suivant exactement ces données théoriques j'ai fait construire mon propre atelier. Je m'en trouve bien. Dans un tel milieu, l'éclairage se présente normalement excellent dans toutes les positions. Pour s'en convaincre, il suffit d'opérer avec un buste de plâtre placé sur une sellette, au centre de l'atelier, et en le faisant pivoter sur son axe vertical dans un certain nombre de positions depuis le profil perdu à droite, jusqu'au profil perdu à gauche.

Je ne saurais trop vous recommander cette méthode toutes les fois qu'il s'agira, pour vous, d'étudier, en vue d'un portrait, l'éclairage dont vous disposez. N'ayant qu'une tête monochrome, vous vous rendrez mieux compte des nuances les plus infimes de la lumière. En plus, vous aurez là le meilleur sujet qui soit pour apprendre à bien développer puisqu'il s'agira d'un sujet en blanc que vous devrez rendre, sans le moindre empâtement, avec toutes ses multiples valeurs.

Un photographe travaillant en vue du commerce et cherchant, avant tout, dans son travail, une grande régularité et le plus grand nombre d'heures disponibles pour cette régularité, évitera le soleil dans son atelier et l'orientera par conséquent en plein nord. Il en va tout autrement d'un atelier d'artiste travaillant pour soi-même, pour sa satisfaction personnelle et envisageant l'art pour l'art. Il doit, pour ses études de la figure, en dehors du portrait pur et simple, se garder la possibilité des effets d'éclairage violents dus au soleil. Pour le faire, le mieux sera, pour lui, d'orienter son

atelier au levant. Le midi lui fournirait trop de soleil; le couchant lui en donnerait autant que le levant mais la lumière du soir se montre sensiblement différente de celle du matin, à cause de sa tonalité plus abondante en radiations jaunes et orangées.

Si la lumière doit être à une incidente dominante de 45°, formant ainsi un éclairage normal, on peut, dans bien des cas, chercher un autre mode d'éclairage pour la beauté du portrait. On atteint à ce but en sectionnant la lumière par des stores. A la toiture, six stores fonctionneront de haut en bas. A la façade six stores, de même largeur que les premiers et en face d'eux, fonctionneront de bas en haut. Les stores du haut peuvent être tous d'une même tonalité gris foncé. Les stores de la façade sont disposés : un gris foncé, contre le mur; un gris plus clair; un blanc; puis encore un blanc; un gris clair et enfin un gris foncé se trouvant contre le mur opposé.

Je spécifie un gris, gris jaunâtre. Rejetez les traditionnels stores bleus, l'effet qu'ils procurent ne venant pas à sa juste valeur sur la plaque photographique par l'effet de l'actinisme de la lumière bleue et de l'inactinisme de sa complémentaire jaune, on est tout étonné, lorsqu'on les emploie, de constater que le phototype n'a pas enregistré les douceurs d'éclairage qu'avait le modèle.

En ouvrant, ou en fermant simultanément les stores du dessus et de la façade qui se correspondent, on sectionne comme on veut la lumière de façon à la diriger sûrement suivant les besoins. En plus, et se mouvant alors de haut en bas, deux stores noirs opaques peuvent remplacer les stores blancs. Lorsqu'ils sont fermés, et si l'on place le modèle devant eux, on obtient aisément les effets de lumière frisante ou d'arrière. En outre, tout le long de la façade, peuvent glisser, perpendiculairement au sol, deux amples rideaux de mousseline blanche. Ils sont surtout destinés à enlever la crudité des effets obtenus avec le soleil dans l'atelier.

Inutile, en dehors de l'éclairage normal, d'établir des règles fixes. C'est à l'artiste de choisir.

Nos deux stores noirs du centre ont encore un autre

avantage. Lorsque les stores du haut et les claies, destinées à protéger le vitrage contre la grêle, sont fermés, si l'on tend les deux stores noirs, on convertit l'atelier en une pièce éclairée par deux fenêtres percées dans la même paroi. Cette disposition devient absolument nécessaire quand on quitte le portrait pur et simple, le buste, pour attaquer le portrait en trois quarts hauteur, debout ou assis, avec un fond et des accessoires spéciaux déterminant *un milieu*. L'éclairage cesse alors d'être l'éclairage purement conventionnel recherché en vue de faire saillir au mieux *toutes* les parties constituantes du visage, pour devenir, tout en restant un des éléments de la composition, un des premiers éléments de la vérité de l'effet. Or, dans le milieu où vit généralement le modèle à portraire, l'éclairage est celui d'un appartement, c'est-à-dire un éclairage dans lequel la lumière verticale se trouve complètement supprimée.

Ce simple aperçu vous indique que l'atelier n'est pas d'une nécessité absolue pour exécuter du portrait. Une pièce éclairée par deux belles fenêtres, placées sur le même côté, vous donnera, dans le portrait caractérisé surtout, des résultats aussi bons et plus vrais même qu'un atelier, si cet atelier est quelconque et non spécialement aménagé comme je viens de l'indiquer. Avec des stores et des rideaux, placés comme il a été dit pour la façade de l'atelier, vous ferez à peu près tout ce que vous voudrez dans une telle pièce.

Cette constatation, Mesdames et Messieurs, de la possibilité d'un excellent portrait exécuté dans un appartement sourira à beaucoup. Combien, en effet, possèdent un sens artistique indéniable et ne possèdent pas un atelier? Parmi ceux-là, encore, d'aucuns me demanderont, et je pressens la question sur bien des lèvres, s'ils ne peuvent se servir d'un appartement n'ayant qu'une fenêtre. Je leur répondrai très nettement, parce que je l'ai essayé maintes fois, qu'avec une seule fenêtre, à condition toutefois qu'elle soit un peu grande, on peut aussi y faire du portrait. Oh! beaucoup moins favorablement je l'avoue, mais enfin on le peut en n'étant pas trop difficile sur la variété de l'éclairage. Il vous suffira, pour cela, d'attacher à la fenêtre un large calicot blanc et de le

ramener sur une corde tendue environ à 2^m de la fenêtre, et à un tiers de la fenêtre en partant du haut. Dans la sorte de niche ainsi formée, vous placerez le modèle. D'ores et déjà il possédera un éclairage à peu près satisfaisant, que vous modèlerez encore par le jeu de rideaux placés contre la fenêtre et qui se montrent particulièrenent bons quand ils sont faits d'une tarlatane légèrement rosée. Néanmoins ce ne sera guère qu'en été, aux heures dites *plein du jour* que l'on devra opérer pour ne pas fatiguer le modèle par une durée de temps de pose nécessairement allongée.

A ce moyen d'éclairage extrême je préfère de beaucoup celui du dehors. Non pas *le plein air,* qui, à part certaines heures du jour et au soleil, n'a aucune incidente suffisamment dominante, mais *le dehors* avec un *atelier de fortune.* Remarquez bien d'ailleurs que tous ceux qui prétendent exécuter du portrait en plein air se servent d'un atelier de fortune sciemment ou inconsciemment. Cet atelier peut être simplement constitué par l'angle de deux murs, ou par deux feuilles assez larges d'un paravent. En principe, il suffit d'enlever une grande partie de la lumière derrière le modèle et sur l'un de ses côtés. Si, maintenant, on veut munir le mur ou la feuille de paravent du côté d'une légère avancée sur le haut, en tenant compte de la construction théorique que j'ai indiquée pour l'atelier, on voit, sans peine, que l'on arrive ainsi, au dehors, à la même lumière qu'à l'atelier, moins le jeu des stores. Encore à l'aide de mousselines peut-on en établir assez facilement.... quand il ne fait pas de vent.

Voilà donc, Mesdames et Messieurs, les différentes manières d'obtenir, plus ou moins bien, mais suivant les moyens dont on dispose, un éclairage normal ayant une incidente dominante, susceptible de mettre en saillie les constituantes d'un portrait et de lui communiquer le relief tout en concourant à la règle, générale et absolue, donc inviolable, de l'unité de l'effet.

Remarquons-le cependant, l'éclairage n'est pas uniquement, ou du moins complètement formé, dans tous les cas, par l'incidente dominante. La lumière diffusée ambiante et la lumière réfléchie par les murs ou les objets environnants,

visibles ou non sur le tableau, viennent y ajouter leur appoint complémentaire. Sous un éclairage normal, dans un atelier normalement construit comme je l'ai indiqué, et ainsi qu'on peut s'en rendre compte par une série d'études sur un buste de plâtre, on n'a pour ainsi dire point à s'occuper de ces deux lumières. Elles s'arrangent d'elles-mêmes. Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit d'obtenir des effets d'éclairage spéciaux. Dans ce cas, le faisceau lumineux dominant doit être équilibré par la lumière diffusée, combinée avec un faisceau de lumière réfléchie, généralement en opposition avec le faisceau dominant.

Pour obtenir ce faisceau secondaire on fait usage d'un écran réflecteur, placé verticalement ou obliquement en opposition du faisceau dominant, et du côté du modèle où se trouvent les grandes ombres. Le placement de cet écran est la chose la plus délicate qui soit. A mon avis j'estime plus facile d'apprendre à dessiner une tête qu'à jouer savamment du réflecteur. On a bien de la peine à l'empêcher d'amener trop de lumière sur le blanc de l'œil dans l'ombre, d'aplatir le relief de la joue ombrée, de trahir une source secondaire d'éclairage. Photographiquement, la coloration de la matière dont il est formé joue un rôle primordiale, car nous devons tenir compte, très grand compte, de la valeur actinique des rayons réfléchis, qui sur notre plaque traduiront l'effet autrement qu'il se présente à notre œil. D'une façon générale, il doit être d'une teinte neutre moyennement actinique, gris jaune, par exemple : les blancs, les bleus et les gris bleus, accusant sur notre plaque l'effet en atténuation plus qu'il n'est sur nature; les roses, les orangés et les rouges les accusant en sens inverse. J'appelle tout particulièrement votre attention sur ce point, attendu qu'on ne se préoccupe pas assez, en photographie, des valeurs actiniques et que les écrans réflecteurs vendus dans le commerce ou communément employés sont ou blancs, ou bleus, ou même en papier d'étain. C'est l'inconscience absolue dans l'effet à rendre.

Cette inconscience va bien plus loin encore. Elle s'étend aux plaques photographiques. C'est à qui évitera d'employer les plaques orthochromatiques, alors qu'on ne devrait employer

que celles-là d'une façon générale, comme je l'ai démontré (1), et d'une façon absolue dans le portrait, les plaques ordinaires étant plus sensibles au bleu qu'au blanc lui-même. Qui plus est, dans le cas spécial du portrait, nous avons les plaques panchromatiques, dont la sensibilité au blanc est plus grande que la sensibilité au bleu et qui présentent, au jaune et au rouge, une sensibilité beaucoup plus exaltée que celle des plaques ordinaires. Sans écran translucide jaune elles demeurent bien préférables aux plaques ordinaires. Avec écran elles rendent tout leur orthochromatisme. Or la sensibilité du gélatinobromure d'argent est telle qu'on peut parfaitement employer l'écran, sans atteindre à une pose fatigante pour le modèle. Un artiste viennois, M. Bergheim, a même engagé, et je suis bien de son avis, d'employer à l'atelier des rideaux de mousseline jaune clair. Tous les portraits peuvent être facilement exécutés sous cette lumière éminemment propice au modèle, en tant que rendement sur la plaque photographique. Il n'y a guère que les portraits d'enfants qui, réclamant la pose la plus courte possible, se refusent, et encore dans une certaine mesure, à cette lumière générale ambrée. La tarlatane rose tendre m'a, dans cet ordre d'idées, rendu des services très remarquables, surtout, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, pour le portrait exécuté dans une chambre éclairée par une seule fenêtre.

Puisque le relief que nous devons acquérir, par tous les moyens passés jusqu'ici en revue, se traduit par un détachement de la tête du fond, il me semble bon de jeter rapidement un coup d'œil sur la constitution de ce fond.

On a écrit de bien longs articles sur ce sujet. Leurs auteurs me paraissent simplement y avoir accumulé tout ce qui a pu être dit dans les petits manuels, en délayant ce tout sans le moindre sens esthétique.

Lorsqu'il s'agit d'un portrait d'art, par conséquent lorsque l'esthétique est en jeu, il faut compter avec la reproduction d'un effet vrai, avec la justesse de la vision, avec la sincérité

(1) *Principes et pratique d'art en photographie :* LE PAYSAGE. In-8°. Paris, Gauthier-Villars.

de la sensation originelle. Cette simple constatation nous fait tout d'abord rejeter, sans appel, trois genres de fonds très chers à ceux qui n'ont point le sens artistique très développé : fond dégradé, fond russe, fond peint.

Les fonds à tonalités très claires et unies que l'on dégrade pour former les portraits dits *en vignette* ne peuvent, comme les deux autres d'ailleurs, se défendre qu'au point de vue du portrait commercial. Même dans ce cas, il ne me semble compréhensible qu'avec de très petites épreuves.

Quand il s'agit d'art, l'artiste doit composer son tableau jusqu'aux bords mêmes. Donc le dégradé ne saurait ajouter une qualité à l'œuvre. Il lui en fait perdre plutôt. De plus, il nous incite à penser, ce qui, d'ailleurs, demeure le plus souvent la vérité, que le dégradé cache un défaut de composition ou une impuissance de l'artiste.

Les fonds à tonalité uniformément et purement noire, constitués par une étoffe noire, dits *fonds russes*, produisent une impression de creux parfaitement désagréable, et, contrairement à ce que supposent ceux qui les emploient, ils enlèvent du relief à l'image. La tête acquiert les platitudes d'une raie sur une sauce au beurre noir.

Le noir comme fond peut être cependant très artistique, mais alors à la condition d'être formé par une ombre profonde et non par une surface plane sans couleur.

Les fonds peints, quand ils représentent des intérieurs en trompe-l'œil, pèchent forcément par le manque de réalisme. Or le réalisme demeurera toujours et quand même le propre de la Photographie. Ils pèchent de plus par leur perspective pouvant très rarement s'accorder avec l'objectif ou avec le modèle, erreur produisant pour le spectateur le concert de lignes, et aussi de tonalités, le plus discordant qui soit. Quand ces fonds représentent un plein air, ils deviennent simplement grotesques, puisqu'ils doivent être éclairés par la lumière ouverte et que le portrait se montre forcément éclairé par la lumière serrée.

J'ai bien lu quelque part, pour leur défense, que l'effet de plein air s'obtient facilement et avec une parfaite vérité dans un atelier abondamment éclairé. L'argument ne tient pas

debout. Il faut renvoyer l'argumentateur à l'école. Le simple coup d'œil que je viens de jeter sur l'éclairage vous le prouve.

Ces fonds écartés, tous les autres, de quelque nature qu'ils soient, me semblent admissibles. Leur choix dépend du goût de l'artiste et du sujet à traiter. Que l'artiste prenne donc le fond susceptible de mettre le mieux en valeur la figure de son modèle et sur lequel le portrait aura le plus de relief.

Nous arrivons, Mesdames et Messieurs, au moment où le Créateur souffle sur l'argile pour donner la vie à son œuvre.

Comment pouvons-nous donner la vie à un portrait?

Je vous citais au début quelques vérités courantes. En voici encore une : on dit que le *regard* parle. Dans la traduction de la nature en noir et en blanc le regard sera donc ce qui nous donnera le plus efficacement la vie. Or, nous entendons la parole d'un regard au mieux du possible quand nous nous entre-regardons dans les yeux avec celui qui le lance. Les maîtres portraitistes de toutes les écoles ne s'y sont pas mépris et ils ont dirigé le regard de leurs portraits vers l'observateur. Les petits manuels ont tort de dire, d'une façon générale : ne tournez jamais la tête du modèle dans une direction et les yeux dans une direction opposée. Cette règle s'applique particulièrement aux poses forçant les prunelles à s'enfoncer par trop dans les coins de l'œil. Elle n'a même plus sa raison d'être quand la prunelle n'est pas disgracieuse. Les portraits de Van Dyck, de Michel-Ange, de Salvator Rosa et de bien d'autres en sont une preuve victorieuse.

Nous arrivons ainsi à cette conclusion : toutes les fois que vous le pourrez, dirigez le regard de votre modèle vers l'objectif, *dans* l'objectif même, pour que ses yeux soient bien dans nos yeux; pour que nous puissions bien comprendre ce que dit son regard.

Mais qui fait parler le regard?

Son éclat, et son éclat vient de l'éclat même de l'œil. Or l'œil tire son éclat du *point* lumineux qui s'y trouve.

Dans un éclairage normal, ce point est placé au sommet

de la pupille, du côté de la lumière, il est *unique*, il est *visible* dans les yeux et présente la *même* surface dans chaque œil. De plus, notez bien ceci, le côté opposé de la pupille est transparent. Or, toutes les fois que la pupille ne présentera pas cette unité de point et cette transparence dans la partie opposée, vous pourrez avoir l'impression d'un trou dans une rondelle de velours mais non celle de la vie. En outre, votre modèle sera mal éclairé puisqu'il doit l'être par une lumière à incidente dominante unique.

En réalité, la vie, aussi bien que le relief, est donnée par une juste distribution des ombres et des lumières qui sont les couleurs du photographe.

Beaucoup supposent et admettent qu'on affermit les lumières et qu'on adoucit les ombres par *la retouche*. On va même jusqu'à dire que le portrait photographique ne saurait exister sans la retouche.

Avant de vous communiquer mon opinion personnelle à ce sujet, avec la franchise que j'apporte toujours à ces sortes de communications, je désire vivement, Mesdames et Messieurs, que vous soyez bien pénétrés que, quelle que soit mon opinion, il n'entre jamais, dans ma pensée, la moindre intention de blesser quelqu'un. La retouche reste l'arche sacro-sainte des photographes professionnels. Or il y a parmi vous des photographes professionnels. J'en vois même quelques-uns que je connais, que j'estime fort et qui comptent, à juste titre, parmi les plus réputés. Qu'ils admirent et défendent la retouche ou qu'ils en subissent simplement les nécessités, il n'importe. Je leur passe condamnation. Subordonnés qu'ils sont à une clientèle exigeante, n'ayant le plus souvent aucune éducation artistique, quand encore elle n'a pas des goûts absolument anti-artistiques, ils sont obligés d'employer tous les moyens qu'ils peuvent pour la satisfaire. C'est une question de vie ou de mort pour eux. Ce que je déplore c'est que leurs aînés se soient laissés aller à introduire, dans la Photographie, des manières de faire qui sont venues encore fausser le goût de leur clientèle, si mauvais déjà.

Mais ici, Mesdames et Messieurs, nous n'avons pas, nous ne devons pas avoir de clientèle à satisfaire. Notre but est

exclusivement l'Art en Photographie. Par conséquent, au lieu de dire que le portrait photographique ne saurait exister sans la retouche, je déclare tout net que la retouche est absolument contraire au portrait photographique. La retouche, même la plus habile, c'est Jules César ressemblant à Napoléon Ier; c'est Catherine de Russie transformée en nymphe d'opérette!

Quand Napoléon III se décida à publier sa fameuse histoire de Jules César, il songea qu'un portrait ferait bien en tête de l'édition. Un pareil portrait ne pouvait être exécuté que par un maître. L'impérial auteur s'adressa à Ingres. Le peintre, avec toute la conscience qui reste une des caractéristiques de son talent, s'entoura de tous les documents originaux, écrits, gravés ou sculptés qu'il put trouver et composa un portrait magistral de l'imperator romain. Très satisfait de son œuvre, à juste titre, il la porte aux Tuileries. Napoléon III l'examine et... la repousse dédaigneusement de la main en s'écriant :

« Mauvais! archi-mauvais! Vous n'y êtes pas du tout!

— Mais, sire!...

— Il n'y a pas de mais, Monsieur, votre Jules César ne ressemble pas assez à Napoléon Ier ».

Très chagrin, Ingres remporte son œuvre, affermit les lumières, adoucit les ombres, crayonne de ci, de là, tout comme un bon retoucheur, et rapporte un portrait pouvant bien être celui de Jules César, mais pouvant bien être aussi celui de Napoléon Ier.

Pour Catherine de Russie, bien que Lamps eût exécuté son portrait en courtisan, il n'avait pas cru, pour l'honneur de sa réputation de peintre et la vérité de ressemblance de son portrait, atténuer trop sensiblement un certain pli très caractéristique que l'impératrice avait à la racine du nez. Celle-ci l'en réprima vertement. Le malheureux peintre se soumit. Il atténua le pli. Toute la ressemblance disparut. Ce fut une nymphe quelconque ayant vaguement la tête de Catherine.

Cette ressemblance vague, indécise, qui fait confondre Jules César avec Napoléon Ier, Catherine de Russie avec une nymphe, c'est le propre absolu de tous les portraits photo-

graphiques ayant subi la retouche. Quand vous feuilletez ces trop fameux albums de famille que l'on trouve maintenant dans toutes nos demeures, n'est-ce pas cette impression-là, en âme et conscience, que vous subissez à la vue de l'image de celui ou de celle que vous connaissez? Joignez à cela que toutes ces images invariablement nous fournissent, en plus, comme l'impression de têtes sorties du même moule et coulées avec la même matière.

La retouche est aussi importune que les conseils de ces petits manuels auxquels j'ai déjà fait allusion et qui, sous le titre pompeux de principes d'art appliqués à la photographie, nous chantent sur tous les tons : qu'il faut fortement poudrer les cheveux du modèle s'ils sont blonds ou roux; les poudrer modérément s'ils sont noirs; éviter les vêtements clairs qui se traduisent par des placards de blanc; mettre dans l'ombre les yeux bleus, si l'on veut qu'ils se traduisent sur l'image, etc. etc.

Ce sont là, Mesdames et Messieurs, procédés de photographie foraine. Gardez-vous-en comme de la peste.

Sans vouloir paraphraser le mot typique de l'Évangile, en vérité je vous le dis, par la photographie pure et simple, on peut parfaitement bien faire rendre aux cheveux et à la barbe la véritable tonalité de leurs couleurs; on peut parfaitement bien traduire les vêtements bleus, violets ou blancs, avec leurs nuances les plus délicates, ou la légèreté transparente de leur étoffe; on peut parfaitement bien donner aux yeux bleus, même en pleine lumière, tout leur éclat et toute leur limpidité, comme le prouvent les projections que je vous montre, et qui n'ont pas d'autre prétention. Quand on sait *faire* de la photographie, il n'est pas plus difficile de vaincre ces soi-disant difficultés que d'obtenir un ciel avec toutes ses valeurs dans un paysage. J'ai démontré combien simple était l'obtention de ce ciel. Surexposez légèrement; développez lentement et intelligemment avec un révélateur ne poussant pas à l'empâtement des grandes lumières. Voilà le procédé dans toute sa simplicité.

Cette simplicité se trouve encore simplifiée par l'emploi des plaques panchromatiques ou seulement même ortho-

chromatiques, l'usage de l'écran jaune ou des rideaux de même couleur, et la vérité de rendu encore augmentée par un tirage sur un papier dont l'artiste reste maître, comme le charbon-velours, la gomme bichromatée, et, à un degré moindre, le platine, le gélatinobromure et d'autres encore.

Le papier ordinaire, albuminé, ou au gélatinochlorure, peut même se prêter à cette vérité de rendu et à des tirages artistiques. Examinons comment.

Que fait un bon dessinateur pour modeler une tête?

Son dessin achevé, il masse toutes les grandes ombres à l'estompe, puis il termine le modelé en travaillant au crayon, par hachures.

Agissez de même.

Comment, me direz-vous?

Voici.

Prenez un châssis-presse vous permettant de contrôler la venue de l'image dans son entier, et de replacer dessus le négatif parfaitement repéré. Le châssis Senée, par exemple, remplit ces conditions. Votre papier une fois bien assujetti dans le châssis, vous placez dessus, donc entre lui et le négatif, une lame de verre bien propre et plus ou moins mince, suivant l'effet à obtenir, et, suivant aussi l'effet à obtenir, vous laissez l'image s'impressionner plus ou moins dans ces conditions. Il va de soi que cette image sera floue, donc estompée, puisque le papier n'est pas en contact direct avec le négatif. Au moment jugé opportun, vous retirez le verre interposé, et vous achevez le tirage par contact absolu. C'est le coup du crayon et des hachures du dessinateur. Vous aurez ainsi une image bien enveloppée, bien en relief, admirablement modelée. A mon avis les meilleurs résultats sont donnés par un tirage avec le verre interposé ayant duré le quart ou le tiers du temps nécessaire au tirage total, ce verre présentant une épaisseur d'un dixième du petit côté de la plaque.

Jusqu'ici, Mesdames et Messieurs, je vous ai parlé plus particulièrement du portrait simple, du buste. Mais si la tête de l'homme, avec la vie de son regard, peut amplement suffire à nous donner son image, il n'en est pas moins vrai

qu'en joignant à cette tête une partie du corps nous augmentons la vie, fournie par le regard, de la valeur de l'*attitude* et du *geste*. On arrive, de la sorte, et surtout le photographe qui ne possède pas la magie de la couleur, à une vérité d'expression beaucoup plus grande. Le portrait dit en trois quarts hauteur s'offre donc à nous comme le dernier mot du portrait parlant ... quoique silencieux, car à la valeur de l'attitude et du geste s'ajoute encore la valeur du vêtement.

L'attitude est la manière personnelle à chacun de tenir son corps. Si nous pouvions la saisir toujours sans que l'individu à qui elle appartient puisse s'en douter nous obtiendrions une idée complète de son caractère, tant l'attitude est en harmonie avec les proportions, la stature et les habitudes de chaque individu. Elle va même jusqu'à trahir sa nationalité. Il s'agit donc de saisir l'attitude particulière au modèle pour la lui faire garder, et dans tous les cas ne jamais chercher à détruire l'attitude qu'il prendra de lui-même quand il n'est pas sous la préoccupation d'une pose à se donner.

Pour la composition du portrait, plus utile encore peut-être que l'attitude est la main. Quoi qu'on veuille, elle suit toujours l'impression que lui donne le reste du corps. Étant de toutes les parties de notre corps la plus riche en articulations, elle est la plus agissante, la plus mobile, la plus expressive. Donc la main prend une importance considérable dans la vie du portrait en trois quarts hauteur, en contribuant, par le geste, à l'intensité de cette vie.

Avant l'invention de la Photographie, les peintres, même les meilleurs, donnaient à la main des proportions ridiculement petites, en lui laissant, par exemple, dans ses positions en avant du corps, sa grandeur normale, c'est-à-dire une grandeur égale à celle qui sépare le sommet du front de la base du menton. L'effet de perspective veut cependant qu'une main, en avant, paraisse plus grande, sans qu'il y ait lieu de faire intervenir, bien à tort, des déformations dues à l'objectif. Ma main ouverte, projetée en avant, à bout de bras, ne vous cache-t-elle pas toute ma tête, bien que ses dimensions soient seulement celles de ma face? Aujourd'hui

les peintres en reviennent un peu et commencent à prendre un moyen terme, comme nous l'avons vu faire à Meissonnier dans ses dernières années. Au reste, j'en conviens, l'effet de perspective dans ce cas n'est pas gracieux. C'est à vous de chercher à en éviter les mauvaises conséquences en rapprochant les mains du plan de la figure, tout en leur gardant une position naturelle et un éclairage discret, la pleine lumière grossissant par elle-même les objets.

Ainsi, dans le portrait en trois quarts hauteur, nous avons, considérant l'attitude et les mains, en plus de la vie par le regard, la vie par le geste et le mouvement. Je dis mouvement. En principe, cependant, un portrait ne saurait être la représentation d'une action, mais il peut être fort bien la représentation d'une action suspendue. Il incite alors le spectateur à chercher la cause déterminante du mouvement arrêté, donc à penser devant l'œuvre qu'il regarde. Le portrait, dès lors, se trouve en communication directe avec l'âme du spectateur et son intensité de vie en augmente.

La représentation d'un mouvement suspendu, quel qu'il soit, nous amène fatalement, en effet, à songer tout d'abord aux diverses sensations et émotions qui l'ont déterminé. Mais le portraitiste ne doit pas oublier que l'expression du mouvement est en même temps le résultat d'une trinité : expression de l'aisance, expression de la force, expression des sentiments moraux. Or l'expression physique et morale se désigne, en français, par un seul mot : la grâce. Pour que la grâce soit, il faut qu'il y ait conformité du mouvement exécuté avec les habitudes personnelles du sujet. Un tel mouvement est donc celui qui nécessite la moindre dépense d'énergie, un minimum de résistance apparente. D'une façon générale, un mouvement incertain, sinueux, ne disant rien de nettement précis sur sa finalité, conviendra au portrait, parce qu'il ne déterminera aucun effort physique, ce qui est de première nécessité, car tout effort physique est visible sur le visage. N'est-ce pas pour dissimuler tout effort physique et nous donner une haute impression d'aisance que les clowns s'enfarinent et se maquillent la figure?

Quant au portrait en pied, Mesdames et Messieurs, il ne

caractérise guère plus l'individu que le portrait en trois quarts hauteur. Il ne lui donne ni plus de vie, ni plus de grâce. En réalité, avec lui, le portraitiste s'attache davantage à l'histoire d'une mode qu'à l'histoire d'un type. Il se heurte, en outre, aux suprêmes difficultés d'une pose gracieuse et d'un placement correct des jambes. Avec une femme, on peut encore s'en tirer grâce à un agencement heureux des plis de la robe. Mais là encore fait-on le plus souvent le portrait d'une toilette plutôt que le portrait d'un individu. Si donc, dans le portrait artistique, je vous conseille vivement le portrait en trois quarts hauteur, je vous déconseille, non moins vivement, le portrait en pied. Il n'est et ne doit rester qu'un cas particulier.

Ce sera sur ce dernier conseil que je terminerai, Mesdames et Messieurs, ces considérations générales un peu bien trop sommaires à mon gré. Je me plais à espérer cependant qu'avec l'attention soutenue que vous m'avez prêtée et dont je vous suis sincèrement reconnaissant, vous y trouverez, ainsi que je me l'étais proposé, un ensemble de grandes lignes et un faisceau d'éléments de critique suffisants pour vous permettre un bon travail immédiat duquel vous tirerez satisfaction et honneur. C'est mon souhait d'adieu.

26171 Paris. — Imprimerie GAUTHIER-VILLARS, quai des Grands-Augustins 55.